EL DIA

AÑO XXXIII — Nº 1663 Suplemento Dominical fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932 MONTEVIDEO, 29 DE NOVIEMBRE DE 1964



Don Lorenzo Batlle Pacheco

(Fotografía Juan Caruso)

Diez años de distancia nos separan, el próximo 3 de diciembre, de la partida definitiva de este prohombre público que puso su vida al servicio de una militancia ideológica inspirada en la grandeza política del país. En momentos de desorientación como los que se vive, se yergue con rotunda claridad la memoria del ciudadano que tuvo muy alta conciencia de su responsabilidad de gobernante.



Plaza Principal de Solis de Mataojo, en el Departamento de Lavalleja.

SOLIS DE MATAOJO: UN PUEBLO

ENTRE la Sierra de Minas y la planicie de Canelones; casi en la confluencia de dos caudalosos arroyos, se encuentra el pequeño y claro pueblo Solís de Mataojo, cuyo nombre hereda de los que llevan las corrientes fluviales que lo circundan. Quien viaje desde Montevideo hacia Minas, recorriendo la Ruta Nº 8 de nuestra red vial ,lo avistará por vez primera al llegar a lo alto de una loma, próxima al Km. 70 de la citada vía. La perspectiva y la distancia se conjugan allí para describirlo como un "pueblo serrano"; o al menos, como un caserío situado al mismo pie de los cerros. Sin embargo no es así. Pronto, al llegar a las primeras casas, después de franquear el puente carretero sobre el Solís Grande, advertimos que, pese a constituir el rasgo geográfico más importante, la Sierra se halla a respetable distancia: "a más de dos leguas" como dicen las gentes del lugar. Solís de Mataojo ha sido levantado en una zona de transición. De la aspereza a la llanura. Entre la región de las tierras coloreadas por los ocres rojizos o amarillos, y el gris profundo de la tierra arable. De esa situación nace, precisamente, la dualidad de un paisaje que resulta radicalmente distinto para quien, desde las calles del poblado, mire hacia el levante o el poniente. Toda la región oriental está dominada por una teoría de cerros, entrecortada por abras profundas. Por el occidente, en cambio, nos invade esa sensación de infinitud, propia de una planicie que se nos antoja interminable.

*

Como en tantas poblaciones uruguayas, la calle central de Solís está formada por el ensanchamiento de la carretera nacional; verdadero eje regulador del amanzanamiento y la edificación. Pero en este pueblo, esa "calle del medio" (como la definen los locales), lleva, desde 1927, un nombre muy ilustre: EDUARDO FABINI.

En efecto: en Solís de Mataojo nació, en 1882, quien había de ser máximo compositor nacional uruguayo. Pero la trascendencia mundial de su mensaje artístico no pudo empañar, nunca, el intenso amor hacia su terruño minuano. Cerca de Minas, en la Fuente Salus, Fabini escribió ***Campo***. En Solís de Mataojo, nació lo mejor de su producción vocal, fueron escritos los poemas ***La isla de los Ceibos*** y ***La Patria Vieja***, la música para ***Mburucuyá*** de Silva Valdés, el movimiento sinfónico ***La Melga*** y el bailable infantil ***Mañana de Reyes***. Con toda razón, pues, Solís pudo conmemorar, en 1947, los 25 años del estreno mundial de "Campo"; perpetuando la imagen del músico, en un bronce tallado por José Belloni. Al pie de la efigie del compositor, los vecinos de ese pueblo encargaron grabar esta significativa leyenda: ***A Eduardo Fabini, Hijo de Solís, Hombre del Pueblo, Músico de América.***

*

Al sortilegio de su nuevo nombre, la calle ancha del pueblo empezó una vida también nueva. Coincide esta época de expansión y crecimiento locales, con aquel empuje rítmico de progreso y prosperidad que resultó del afianzamiento de nuestra paz democrática. La plaza principal conoció entonces su primer enjardinado. Los edificios circundantes rivalizaron en el logro de esa fresca y sencilla gracia de las casas del interior del Uruguay. Y, pese a que por Solís de Mataojo no pasa el ferrocarril —durante tantas décadas considerado factor fundamental del progreso— la actividad creciente del tránsito automotor y el avance técnico de la radiotelefonía, decidieron, en breve plazo, que Solís pudiese vivir al compás de su época. Los 80 kilómetros que lo separan de Montevideo, y los 40 desde Minas, se convirtieron en lazos de unión entre aquel pequeño caserío y dos grandes centros de irradiación cultural y comercial.

*

Pese a tales impulsos que, por obra de las circunstancias, deciden algunos cambios edilicios y hasta ciertas transformaciones en los hábitos humanos, —todos nuestros pueblos mantienen rasgos físicos y espirituales en cierto grado inmutables e intransferibles. Los cambios y las mutaciones suelen afectar sólo al llamado "centro". Más allá, a sólo pocos centenares de metros, el cuadro se modifica muy poco. En las sosegadas márgenes, el tiempo reconquista el reposado ritmo de nuestra campaña. El paisaje siempre vence. . .

*

Fuera de su centro social y urbano, Solís de Mataojo conserva, casi intactos, los rasgos ambientales y físicos de la época de la niñez de Eduardo Fabini. Y esto puede constituir un motivo de atracción para quien quiera buscar, en la naturaleza próxima, las auténticas fuentes de inspiración y de vivencia primigenias del músico nacional. La Sierra de Minas, que a esa altura corre, de Norte a Sur, paralelamente a la carretera, constituye una *meridiana de piedra*, que orienta al hombre y le proporciona referencias. Allí se habla del viento "que viene de la Sierra" o que "corre como la Sierra". Si de distancias se trata, se hace referencia a picos, abras, alturas, quebradas, en relación con el esfuerzo humano por trasladarse hacia esos lugares.

La Sierra es brújula, cadena de agrimensor, cuadro mural y oráculo del tiempo. Es cierto que la relativa lejanía, priva a Solís de muchos caracteres de rudeza de montaña. Pero en cambio, vuelve a sus hombres contemplativos; observadores de matices, cromías, claridades y sombras. Los identifica un poco —y a la distancia— con algunos aspectos de una vida que asienta sus raíces en la piedra; pero que, desde esas dos leguas de lejanía, quedan muy suavizados.

*

Pese a su corta historia y pequeña población humana ha dado un sorprendente número de artistas y artesanos notables. Y aún aquellos que no han sobresalido en alguna forma de inspiración o disciplina, se vuelven admirables *sentidores;* palabra con que Vaz Ferreira definía al verdadero destinatario de toda obra del pensamiento. Por eso creemos que más que en la ciencia del musicólogo, es en el alma del hombre de Solís, donde la música de Fabini encuentra su auditorio natural e íntimamente comprensivo.



Paso llamado "de los Fabini", sobre el arroyo Mataojo.



Eduardo Fabini a bordo de la nave "Solís", en la primavera de 1936.

Alguna vez se ha tentado definir una ciudad grande cosmopolita, como una "suma de contrastes". Tal vez lo a. Pero cabría observar que tal definición resulta tam en adecuada para ciudades y pueblos más pequeños. Por e de esos contrastes está llena la vida cotidiana y actual Solís de Mataojo. Así, al tránsito de veloces coches de oderno diseño, que sólo se detienen un instante, a tomar solina, ante algún viejo almacen disfrazado de "filling-ation", —se opone el lento, anacrónico y filosófico rodar carretas tiradas por bueyes. A la vida intelectual de s "peñas" y clubes; al acalorado discurrir sobre política deporte, ante la mesa del café o en la puerta de los mercios — se contrapone la penetrante y lacónica filo-fia de algunos hombres del pueblo. Y lo que la rueda contertulios vocifera y discute durante horas, esos hom-es sencillos definen en una frase, breve y certera. En su alabra precisa, bastan pocos segundos para trazar el cua-o del momento económico nacional, el estado del tiem-o y el grado de salubridad. A la actividad de las agencias transportes, oficinas de telégrafos, subestaciones eléc-icas y puestos de venta de combustibles, se enfrenta la pacible actitud del cortador de pasto, del hortelano o de lavandera del arroyo. Frente a los edificios con ciertas mbiciones modernistas, se encuentran humildes chozas de aja y terrón, o construcciones de hojalata de desecho.

Bajo el cielo de Solís, nada de eso desentona. Se in-egra perfectamente, en un todo inscripto en una realidad eográfica y social. Automóviles de lujo y carretas de ueyes; pasión política y filosofía rudimentaria; ritmo ur-ano de oficina y pesado quehacer de labores elementales; modernos comercios iluminados con lámparas de mercurio, casas humildes, hasta donde la luz eléctrica aún no ha legado... Así es el Solís de Mataojo de nuestros días: uma de pasado remoto y de realidad presente. Gracias l talento de muchos de sus hijos, su voz, su alma, sus oces y sonidos se han convertido también en patrimonio acional.

*

Se ha observado que las poblaciones latinoamericanas e concentran en las capitales de provincia o Estado, ab-sorbiendo, en forma desproporcionada, el mayor porcentaje de habitantes, en detrimento del interior y la campaña. La observación —que es cierta— acrecienta nuestro asom-bro ante el hecho de que tantos grandes pensadores y artistas que ha dado cada país (entre ellos el nuestro), no mantienen dicha desproporción. De hecho, "la campaña" (como decimos apresuradamente en las capitales) nos lle-va muchos palmos de ventaja sobre nuestras metrópolis orgullosas. Eduardo Fabini, Horacio Quiroga, Juana de Ibarbourou, Pedro L. Ipuche, Francisco Espínola, Julio Martínez Oyanguren, Francisco Soca, César Cortinas, Emi-lio Oribe, Juan José Morosoli y otros uruguayos ilustres, nacieron en ciudades o pueblos de nuestro interior.



La Sierra de Minas: brújula, cadena métrica y oráculo, para los habitantes de Pueblo Solís.

Solís ya nos dio a Fabini, numen e historia trascen-dente de la comarca. Posteriormente, trajo a Manuel Es-pinola Gómez, pintor de Solís, trascendido en valores uni-versales de la plástica moderna. Y en nuestros días, asiste al surgimiento de un joven poeta: Juan Capagorry, cantor de las cosas y los hombres de Solís, —y por extensión— de nuestra tierra entera. Ese canto poético ha sido vertido en música por Daniel Viglietti. Con vigor inesperado, la serie *Hombres de Nuestra Tierra;* reciente brote nuevo en el tronco de la tradición uruguaya. A Solís de Mataojo se debe, pues, el padrinazgo de obras de arte, destinadas a recorrer los anchos caminos del mundo. Dejémosle, enton-ces, con sus carretas de bueyes y sus cortadores de pasto; con sus preocupaciones intelectuales propias de la hora, y la rancia filosofía de sus hombres sencillos, asesorados por la Naturaleza. Es el tributo a la dualidad magnánima de todas nuestras cosas; de nuestro clima, de nuestro suelo oriental.

Roberto LAGARMILLA

(Especial para EL DIA)

(Fotografías del autor)

El lento rodar de este carretón de bueyes, se contrapone al tránsito de los modernos automóviles.



Dibujo de A. Ballerino, año 1874. En el Museo H. Nacional. Edificio de la Iglesia en construcción, habilitado para Cuartel; comprende el pórtico, la base de las torres y parte del cuerpo central excluido el crucero.



Corte longitudinal por el eje del plano.

IGLESIA PARROQUIAL DE MALDONADO

SAN Fernando de Maldonado.

Volvimos al solar fernandino quizás —como tantas veces— guiados en el subconsciente, por el embrujo secular de las aguas prodigiosas de la Cachimba del Rey.

Transitábamos caminos que iban meciendo en ensueño de los días lejanos de nuestra adolescencia, tibios y polvorientos de luz, junto a la opulencia del verde profundo de los pinares, en la tarde declinante de nuestro reiterado reencuentro.

A la distancia, Maldonado se anuncia sobre el fondo azulino de la hora, en la firme y sobria silueta de su iglesia que no vacilamos en llamar colonial a pesar de que en los últimos días de octubre se cumplieron tan sólo 69 años de la fecha en que la Junta E. Administrativa, finalizada su construcción, hizo entrega de ella en ceremonia pública, al Obispo de Montevideo don Mariano Soler. Y fue sin duda alguna por el dominante carácter colonial de su obra que la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, en atención a la Ley de agosto de 1950, la incluyó en la Sección Arquitectura Religiosa, como Monumento Histórico.

Senderos de historia conducen hasta sus muros centenarios cuya fábrica se proyectó hacia fines del siglo XVIII, comenzándose al iniciarse la siguiente centuria. La emoción de revivir el pasado de San Fernando de Maldonado —con su aroma de rancias leyendas— iba en el momento de este nuevo retorno, ganando rincones muy íntimos del sentimiento. Porque son pocos los lugares del terruño tan propicios como éste, a la evocación del pasado colonial de nuestro pueblo.

Digamos todavía que al par que se experimenta con patriótico orgullo justificada satisfacción por el engrandecimiento y prosperidad urbanística, edilicia y económica que va alcanzando Maldonado en la época actual, es con nostalgiosa pesadumbre que asistimos a un proceso evolutivo que va borrando un poco de su fisonomía el carácter auténticamente colonial de tantas cosas que nos llegaron del pasado de su población, otrora asiento de virtudes militares y de la encendida fe religiosa de soldados y vecinos, levantada hace más de dos siglos por don José Joaquín de Viana.



El pórtico que abarca todo el frente de la Iglesia. Saint Hilaire alude a él cuando expresa en su diario de viajero, "que no le falta majestad". Los pretiles y el frontón son posteriores a la visita del sabio francés. (Foto del autor).

*

Hemos llamado senderos de historia aquellos que conducen hasta los muros centenarios de la iglesia, por que en ésta se compendia un rico historial de acaeceres que ilustra el interesante pasado, ya inquieto, ya soñoliento, de la población fernandina.

Hace ya algunos años hojeábamos un viejo infolio del archivo parroquial en cuyas cubiertas de pergamino dejó el tiempo inequívocas señales de su paso tras rodar por casi dos siglos por las suaves manos de los frailes de la modesta parroquia y de quienes tienen en fecha más reciente su custodia, —libro el más antiguo de defunciones— y tropezamos con una inscripción entre las primeras, que hacía constar la muerte y sepultura de seis marineros del navío San Miguel, atacados de escorbuto. Refería asimismo que el capitán de éste, don Joaquín Gálvez, les había dado cristiana sepultura en la iglesia del pueblo, después de obtener la licencia correspondiente del cura interino de aquélla, don Juan Pedro Alvarado.

Sobre aquellos trazos que diseñara el capellán del pueblo con discreta caligrafía, por breves instantes evocamos los arcaicos tiempos del capitán Lucas Infante y el solitario territorio que se extendía más allá del airoso anfiteatro de su playa, no dominada aún por la Torre del Vigía.

Dolorosa la visión de estas playas desconocidas e inhospitalarias para aquellos pobres marineros consumidos por el escorbuto, entreviendo su fin cercano lejos de sus mujeres y sus hijos, en aquellas costas extrañas y remotas. Luego se recogerían sus escuálidos cadáveres abandonados como resaca sobre las arenas desnudas, como un pobre e inútil desecho del mar; y, con piadosa unción, se les daría cristiana sepultura en el camposanto de la vieja, primitiva iglesia del poblado.

¿En qué lejano puerto del viejo mundo habría reclutado la vida a aquellos hombres, para arrojarlos luego agotados los cuerpos que fueron vigorosos; lúcidos sus espíritus para postrer tortura, a estas playas desiertas, después de haberlos mecido sobre mares lejanos, bajo climas enfermizos; fláccidos, lacerados, hediondos, con una angustia inenarrable en la mirada ante el recuerdo de las costas familiares; de la choza risueña y tibia, donde madres y esposas les hubieran ayudado a bien morir?

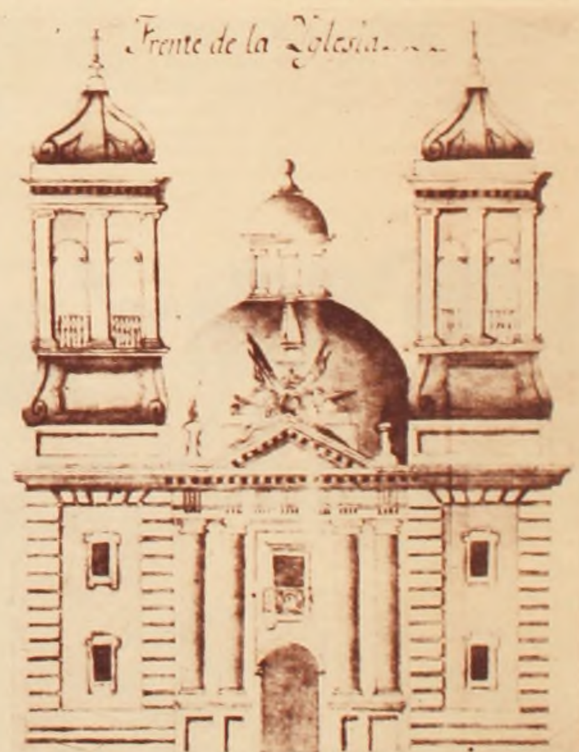
*

El establecimiento primitivo de Maldonado en el valle de la Ballena, tuvo su capilla provisional allá por los años 55 y 56; en la planta actual de la ciudad, la capilla de los primeros años hasta fines de siglo ocupó siempre el que es asiento de la iglesia, instalada en ranchos techados los primeros de teja, de teja y paja, o solamente de paja como sucedió con el último, del que en algún lugar dice Pérez del Puerto: "Es muy urgente atender a su formación —la de la iglesia que se proyecta— para sacar de la indecencia, ruina e incomodidad en que se halla el pobre rancho, o edificio pajizo que sirve provisionalmente para uso del templo.

Ya en el siglo XIX, entre el 1800 y 1801, se dio comienzo formal a la iglesia de Maldonado, cuyo proyecto se trazó siguiendo las condiciones a que aquel tenía que ceñirse según las señalara el Ministro de la Real Hacienda de Maldonado. En efecto decía éste dirigiéndose al Virrey don Pedro Melo de Portugal: "Para el efecto con concepto de la disposición del Pueblo, sus circunstancias locales, y futuras, y a la de no gravar su Real Hacienda con gastos crecidos, he dispuesto el proyecto de una Iglesia", etc.... "sin el mayor dispendio en tiempo según se reconoce de los diseños y presupuestos que se acompañan".

La copia que poseemos del expediente relativo a la construcción de esta iglesia, existente en el Archivo de Indias de Sevilla —que abarca los años 1796-1804—, nos suministra valiosos informes sobre los antecedentes de esta obra; autoridades intervinientes; planos, presupuestos, fondos que se arbitraron y marcha y estado de su construcción hacia fines del 1803.

Interesa consignar la elogiosa opinión que sobre el proyecto que eleva Rafael Pérez del Puerto, expone el Comandante General de Ingenieros don José García Martínez Cáceres en el informe que se le ha solicitado:



Frente de la Iglesia (inédito).

"He reconocido —dice— el Plano Ignográfico, perfiles y fachada con el cálculo de su costo, que indican el proyecto de la Iglesia Matriz de la ciudad de Maldonado, y lo he hallado puntualmente arreglado a las reglas de Arquitectura tanto en sus proporciones, como en los ornatos que son correspondientes teniendo bastante hermosura todas las partes, que deben componer el edificio, y suficientes ornatos para hacerlo majestuoso, pero por lo respectivo al

LA MUJER EN LA MUSICA

CUANDO se enumeran los diez, los veinte e incluso los cien compositores de música más importantes de la literatura hoy en uso y de todos los pueblos, ninguna mujer figura en la nómina. Hay que ser buen conocer de la materia para recordar algún nombre aislado, de pasajero significado o de atención puramente local. Es un fenómeno innegable pero indudablemente curioso, o más aún, asombroso. No sé si existen estudios serios sobre la materia; si alguno de mis lectores los conoce le agradecería la gentileza de comunicármelo. ¿A qué causas debe atribuirse el hecho de que la mujer no haya logrado obras musicales de envergadura, hasta el día de hoy? Estoy lejos de querer decidirlo; sólo deseo plantear la inquietud. Espero colaboración. ¡Qué tema de polémicas! Existen más o menos las siguientes posibilidades: la no existencia de la mujer en la creación musical (seria, "clásica", no en la popular) puede atribuirse a:

1) Causas constitucionales: La mujer carece de genio creador.
2) Represión del hombre, por razones de hegemonía.
3) Motivos sociales: La mujer mantenida durante siglos estrictamente en el hogar, no tuvo oportunidades equivalentes a las del hombre.

Antes de ilustrar algo más estos puntos deseo aclarar que de ninguna manera es "falta de musicalidad" la que puede atribuirse a la mujer. En el campo de la interpretación la mujer descolló en apenas menor medida que el hombre, desde que se le dio la oportunidad de hacerlo. Si hoy pasamos revista a los famosos cantantes, pianistas, violinistas, etc., el porcentaje de mujeres no parece decisivamente inferior al de los hombres. En algún renglón — el de los cantantes por ejemplo — está completamente a la par de ellos e incluso superior. Falta sin embargo una especialidad muy importante en la moderna vida musical: la de dirección de orquesta. Ha habido y hay en nuestro siglo directoras pero su carrera tropieza con enormes dificultades; será la resistencia de los hombres reunidos en una orquesta la que — consciente o inconscientemente — se opone a la mujer directora? (Otro tema de polémica).

A los puntos aludidos conviene agregar alguna explicación. Ha habido personas — hombres, por supuesto — que creían la mujer falta de genio creador en general. Con mayor o menor amabilidad le atribuyeron toda clase de buenas cualidades (generosidad, amplitud, inteligencia, intuición, fidelidad, don de amar, etc.) pero le negaron la facultad de la labor creadora. En las ciencias han sido desmentidas de manera categóricas, durante los últimos 50 ó 60 años. En las artes, la situación puede parecer incierta. Allí, el primer campo que supo conquistar la mujer ha sido la literatura, y en ella, lógicamente la poesía. Una nómina de los grandes poetas de nuestro siglo (que lamentablemente no puede establecerse con justicia por ser la poesía el campo de mayores dificultades en cuanto a difusión mundial, debidas a los problemas de traducción) mostraría sin duda un alto porcentaje de mujeres en puestos de privilegio. También entre los novelistas las mujeres ocupan sitios más que honrosos en nuestra época. (Sin embargo, una de las primeras, George Sand, tuvo que vestir como hombre para vencer los prejuicios de sexo como veremos en seguida). En la pintura, el avance de las mujeres es



Madame Schumann, famosa pianista.

evidente aunque ocurre aquí algo muy parecido a lo anotado en la música: la nómina de los mayores incluiría solamente nombres masculinos, mundialmente hablando. ¿Abonan estos hechos la tesis de nuestro punto uno? ¿Carece la mujer de genio artístico creador? ¿Es esta una actividad que contradice su constitución?

Aclaremos también el segundo punto. ¿Ha existido alguna vez una confabulación masculina en contra de la actuación femenina en público? Es otro tema de gran interés y de difícil dilucidación. La aludida George Sand, famosa novelista de la primera mitad del siglo pasado, amiga de Chopin, y de muchos otros grandes hombres, no fue la única mujer creadora que vistió de hombre y usó seudónimo masculino para establecer de esta manera una igualdad que seguramente no existía. ¿Eran prejuicios sexuales o sociales los que lo impedían? ¿Deseaba el hombre mantener la mujer en estado de compañera, de ama de casa, y en cualquiera de estas tareas, a su servicio? ¿Tuvo miedo no ya a la "competencia" sino a la pérdida del ser dedicado enteramente a serle útil y agradable?

La emancipación de la mujer no es cosa vieja. Durante los siglos anteriores al nuestro la mujer tuvo su campo de acción digno y decoroso: el hogar. El mundo era del hombre. Este toleraba alguna que otra excepción: la mujer en el teatro, por ejemplo. Pero incluso en este terreno accedió a una participación femenina sólo después de largos períodos en que también los papeles del bello sexo fueron representados por hombres... La ópera de los siglos 17 y 18 prefirió la voz artificialmente aguda de los "sopranistas", conseguida mediante la intervención quirúrgica, a la auténticamente aguda de las mujeres.

En la biografía de Mozart leemos de su hermanita. Era pocos años mayor que Wolfgang y reveló tempranamente las mismas extraordinarias condiciones musicales que él. Pero después de largos viajes en común "Nannerl" tuvo que renunciar la carrera pública dejando todos los laureles (y amarguras) a su hermano. No es que alguien se lo hubiese pedido; era la norma de la época. En 1770 la carrera de una mujer compositora era inconcebible, y la de intérprete, poco común y muchas veces mal vista. Sesenta años después se repite exactamente lo mismo con los hermanitos Mendelssohn: Félix sigue su espléndida carrera de compositor y director de orquesta mientras la hermana, igualmente talentosa, se retira a la vida de hogar donde embellece a veces reuniones musicales con su maestría pianística. De ambas mujeres sabemos que demostraron inquietudes creadoras que no llegaron a cristalizar. Y mencionemos por último el célebre caso de los esposos Schumann. Roberto se casó con la joven pero ya extraordinaria pianista Clara Wieck que además gustaba de componer música. Fue un matrimonio excepcionalmente feliz, de una comprensión ideal. Sin embargo, a medida que Clara apoyaba el trabajo de su marido colaborando con él de manera ideal, su propio arte quedó relegado (y fue retomado por ella sólo años después, muerto el esposo, como medio de vida y homenaje al amado difunto). Citemos tan sólo una frase del "diario" que los esposos llevaban; en mayo de 1841 anota Clara: "Tanto como Roberto despliega su actividad artística, tanto más yo permanezco inactiva. Dios sabrá por qué..."

Es una frase muy significativa. Dios sabrá por qué... ¿Quiso que la mujer renunciara para que el hombre desarrollara toda su actividad? Fue el punto de vista de tiempos pasados. Ahora, en pleno siglo veinte los viejos prejuicios deben haber desaparecido. ¿Surgirán ahora mujeres compositoras de primera magnitud? ¿O será válido nuestro punto uno: que la mujer por naturaleza sería receptiva y no creadora?

Kurt PAHLEN

(Especial para EL DIA)

---

costo que se figura me parece limitado y corto creyendo ha de ser mayor el de su construcción".

El presupuesto a que alude el Comandante de Ingenieros, establece que en la obra se empleará *mampostería ordinaria de piedra y cal* — 905 varas cúbicas en los cimientos y 6.225 en las paredes, torres, bóvedas y media naranja —; ladrillo de España asentado en cal, 1.500 varas para el enladrillado del pavimento del templo y para caballete de todas las bóvedas; 18 puertas y ventanas incluso la del frente, laterales, sacristías, etc.; ascendiendo a 20.000 pesos el costo total de la obra.

Corren tres largos años antes que la Junta Superior de Real Hacienda dicte su providencia del 18 de diciembre de 1799 en la que expresa que, "siendo dicha ciudad enteramente del Rey *cuya situación local puede proporcionar en adelante muchas ventajas al Estado:* suministrese por la Real Hacienda seis mil pesos para la obra de la Iglesia que ha de construirse con arreglo al Plan formado y agregado al expediente cuyo valor presupuesto asciende a la cantidad de veinte mil pesos; dándose cuenta a su Majestad con el conveniente informe inclinando su real ánimo a que mande costear de su Erario toda la obra... en atención a que por no haber en la citada ciudad de Maldonado vecinos algunos encomenderos de Indios, ni tampoco naturales de esta clase en toda su jurisdicción no puede efectuarse el repartimiento por tercias partes que acerca del costo de Iglesias Parroquiales de primera fundación, ordena la Ley 3ª título 2º Libro 1º de Indias".

Comunicada la orden a Pérez del Puerto en febrero del 1800, da éste comienzo a la obra, habilitando para *provisional iglesia* la parte S.E. del Cuartel, destinada a *cuadra para compañías,* adaptándola a tales efectos — conocida desde entonces como capilla del Cuartel de Dragones— "con la incomodidad que deja inferirse, y con el riesgo de que cuando se aumente la tropa como suele ser allí frecuente, se dificulte su alojamiento".

Mediando el 1803 el Rey no se ha pronunciado aún; la Junta Superior suministra ante nuevos requerimientos de Pérez del Puerto, dos mil pesos más para continuación de la obra y dispone que este informe acerca del estado en que se halla aquélla.

Y porque interesa a la historia de este monumento de la colonia, transcribimos la parte substancial del informe de R. Pérez del Puerto. "La Iglesia Parroquial de Maldonado consta de cincuenta varas de largo, diez de ancho, con sus capillas, pilastras, torres, sacristías, y otras oficinas según manifiestan los planos respectivos. Los cimientos tienen tres varas de profundidad y dos y media de anchura trabajados de piedra y cal, desde el replanteo o lima horizontal de enrazonamiento de dichos cimientos se hallan levantadas las paredes todas por igual inclusas las de las torres a cuatro varas de altura fabricadas de ladrillos y cal considerando estará dicha obra como en la tercera parte de su todo".

Poco más sabemos en detalle de la marcha de esta obra durante el coloniaje, pues el expediente formado con todos sus antecedentes fue elevado al Rey en abril de 1804, y en el mismo no aparecen constancias de nuevas actuaciones. Opinamos que en el Archivo Gral. de la Nación Argentina deben existir documentos que acrediten nuevos aportes de la Real Hacienda para proseguir la erección de la iglesia. En efecto la construcción debió alcanzar a cubrir el pórtico y el coro como aparece en el dibujo de A. Ballerino con que ilustramos esta nota.

*

Dos distinguidos profesionales compatriotas, los arquitectos, profesor don Juan Giuria y don Fernando Capurro, en comentarios sobre nuestra arquitectura religiosa, se han referido elogiosamente a este monumento de la arquitectura colonial.

Nuestra opinión de profanos es que si bien las características de este edificio, tomadas todas ellas en conjunto, no son suficientes para destacarlo como obra de valor arquitectónico original, circunscribiéndonos a nuestro medio y cotejándolo con los que se levantan en las otras poblaciones del interior del país, lejos de resultar empequeñecido, alcanza prominente lugar por su importancia.

El equilibrio de los elementos constructivos que dan armonía al conjunto, como las proporciones y la reciedumbre de su fábrica, solicitan de inmediato la atención de quien lo recorre y observa; su monumentalidad surge magnificada junto al pueblo que blanquea visto desde sus torres, aplastado, sin relieve casi sobre un fondo de naranjos, laureles, acacias, pinos y otras copas ornamentales y fragantes.

Atilio CASSINELLI

—Maldonado, octubre de 1964

(Especial para EL DIA)

LACONISMO

NO me gusta dar consejos; en primer lugar, porque me hace sentir viejo, y en segundo lugar, porque me parece la más inútil de todas las cosas inútiles. El que pide un consejo nunca lo sigue, a menos que coincida exactamente con lo que él estaba dispuesto a hacer antes de pedirlo. Pero a veces ciertos aprendices de literatura insisten, y algo hay que contestar. Por mi parte el único consejo que me atrevo a dar en tales casos es este: Si usted fuera jardinero le diría que no se canse de podar su jardín; como es aprendiz de escritor le recomiendo que no se canse nunca de podar su prosa. Con el lápiz en mano y, sin la menor compasión, lea lo que acaba de escribir y vea si hay manera de quitarle algo. Si puede, hágalo sin vacilar. Después vuelva a leer por si le puede quitar algo más. Y así una vez y otra hasta que sea imposible ninguna nueva poda. Note que a cualquier página de un mal escritor siempre le sobran cuarenta palabras y le faltan cuatro. Esas cuatro palabras justas son las que pueden diferenciar un libro bueno de uno malo.



Valle-Inclán iba todavía más lejos, llegando a afirmar que la concisión es la piedra de toque de la poesía, y le gustaba decirlo como si fuera una receta de farmacia: "Tómese un poema y viértase exactamente en prosa; si lo que resulta es más largo el poema es bueno".

*

Evidentemente, la frugalidad de palabra es una de las calidades primordiales del buen estilo, que sólo rehuyen los apresurados o los perezosos, porque escribir corto es mucho más difícil que escribir largo. En todo caso, la capacidad de síntesis es una magnífica disciplina que todo principiante debiera ejercitar, ya que en la literatura, como en la vida, nunca se peca por hablar de menos; siempre por hablar de más. Por eso cuando escuchamos esos frondosos discursos políticos en que se derrochan millares de palabras por hora para no decir absolutamente nada, ¿quién puede dejar de pensar en los poetas, que han conseguido hacer caber los pensamientos más hermosos del mundo en los catorce versos de un soneto?

Se cuenta que un condenado a muerte dedicó su última noche a escribir a su esposa una carta en que le daba instrucciones detalladas sobre la casa, el trabajo, los negocios, los hijos. Como el tiempo apremiaba y los asuntos eran muchos escribió toda la noche. Al final, viendo el montón de pliegos escritos, puso esta admirable postdata: "Perdóname lo largo de esta carta; no he tenido tiempo de hacerla más corta".

Parece ser que entre todos los pueblos clásicos los más amantes de la sobriedad de lenguaje fueron lo sespartanos, de cuyo nombre, "laconios", viene la palabra con qué denominamos esta virtud. Cuando el rey Filipo les dirigió un largo mensaje celebrando su educación, su sabiduría y sus leyes, y después de mil palabras aduladoras les pidió licencia para visitar su país, los laconios contestaron simplemente: "No".

Pero como el ansia de batir records se da en todos los órdenes, tampoco han faltado escritores que hayan presumido de ser más lacónicos que los mismos laconios. Es el caso de Víctor Hugo que, hallándose fuera de París cuando apareció su novela "Los Miserables" con un éxito de venta nunca visto, y pidió noticias a su editor dirigiéndole un mensaje urgente con una sola letra: "¿Y...?" El editor contestó inmediatamente con una sola exclamación: "¡Uf!"

El célebre cirujano inglés Abérnethy no llegó a tanto, pero su parquedad de lenguaje se hizo proverbial y tanto le molestaba oír pronunciar una sola palabra de más que sus clientes acabaron acostumbrándose a hablar como él ahorrando hasta las sílabas. Un día llegó a la clínica una señora con una herida infectada y mientras el doctor la examinaba se produjo entre ellos el siguiente diálogo, que puede quedar como ejemplo de laconismo médico: ¿Desgarrón? —Mordedura. —¿Perro? —Gato. —¿Hoy? —Ayer. —¿Operamos? —Ya.

*

Lo mismo que existen los charlatanes de la conversación existen los charlatanes de la literatura, seudoescritores convencidos de que con cualquier migaja de idea puede fabricarse un pan a fuerza de hincharla de palabrería. En ciertas épocas el gusto artístico se inclinó peligrosamente a la fastuosidad del adorno y al derroche verbal del barroquismo, del que abundan ejemplos ilustres en Calderón ó Shakespeare. Pero, salvo el genio, el exceso de fronda retórica es una hinchazón enfermiza del estilo que representa en el arte lo que en la vida el relumbrón y la fanfarronada. Juan Ramón Jiménez tenía razón: la poesía no debe vestirse como una reina fabulosa de tesoros, y quizá ni vestirse siquiera. No hay belleza como la belleza desnuda.

Las literaturas orientales; que han escrito apólogos para todo, también para este caso nos han dejado uno bellísimo. El Emperador ha encargado a los sabios de su corte escribirle una Historia Completa de la Humanidad en que constara todo lo importante que los hombres han hecho desde el principio del mundo hasta nuestros días. Los sabios, en diez años de concienzudo trabajo, han conseguido terminar una Historia Universal en diez tomos. Pero el Emperador, demasiado ocupado en amores y conquistas para leer tanto, ordena que aquellos diez tomos de letra menuda y apretada sean reducidos a uno solo de letra grande y clara. Los sabios trabajan de nuevo y en otros diez años de labor consiguen hacer caber toda la historia de los hombres en un solo libro. Pero entre las guerras del norte y la miseria del sur tampoco hay espacio para leer un libro entero, y el Emperador ordena que sea reducido a cuatro páginas escuetas como un informe militar. Y otra vez a trabajar los sabios. Cuando por fin llegan con las cuatro páginas pedidas, el emperador está agonizando. "No me queda tiempo... Decídmelo en cuatro palabras". Entonces el más viejo de los sabios avanza y dice simplemente: "Majestad, desde el primer día hasta hoy, los hombres han trabajado, han amado y han sufrido".

Y el Emperador ya pudo morir tranquilo sabiendo toda la historia del mundo.

Alejandro CASONA

(Exclusivo para EL DIA)

DIBUJO DE VERNAZZA

¿Quién fue el modelo?

DEL SAN JUAN DE RODIN, AL ARTIGAS DE ZORRILLA

"En su San Juan Bautista (dice Paul Gsell en "Conversaciones con Augusto Rodin") un organismo pesado y casi grosero se ve tenso y como elevado por una misión divina que sobrepasa todos los horizontes terrestres".

*

Existe una conexión casi misteriosa en el Destino del Arte. Una función que parece prolongarse en la vivencia física, y se hace espiritual en su postulado religioso de eternidad. La vida de los hombres suele ser guiada muchas veces por un instinto místico del bien, pleno de renunciamientos, y aún en misiones opuestas, hallan el eco de un lazo, de un encuentro, en la siembra de un ideal. Porque si no, en un mundo inmenso, lleno de encauces y caminos, unos pasos ya lentos tomaron la ruta, como se toma la corona a un rey, para sentarse ante la fría arcilla y ofrecerle con su cuerpo ya casi decrépito, la sangre heroica a un símbolo de la libertad, de un predicador de su pueblo, a un Prócer, y finalmente a un Hombre, que seguido hasta el destierro, se sentaba bajo una vieja encina a vivir de sus recuerdos...

Venía de muy lejos... del año 1878. Como un medium elegido.

Subió a la tarima del taller como sube al escenario un intérprete...

Mientras se quitaba las ropas raídas, sus ojos observaban al joven escultor agudamente... A la vida que se retira le cuesta ceder su paso, y siempre un recuerdo, el más vencedor, suele aparecer en las palabras de aquel que debe depender. Orgullo de profesional. Se sentó, y de entre sus largas barbas salieron las palabras: "Rodin era il piú forte. Yo le posé para el San Juan Bautista".

*



El primer boceto para el Artigas. Aparece el escultor Zorrilla junto a su trabajo.

EN el Museo Histórico, Casa de Rivera, se halla el bronce de Artigas en Curuguaytí, del escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín. Esta estatua fue modelada en París durante el período en que el artista trabajaba en la "Fuente de los Atletas" (Parque Rodó) y la estatua del "Gaucho" (1922-24). Inspiraron su realización, las lecturas de la "Epopeya" que su padre, el poeta nacional terminara pocos años antes. Las páginas en las cuales se escribe la vejez del Prócer en Curuguaytí, y los últimos períodos en la casa de Ibiraí, que le fuera cedida por López ,en la que muere Artigas poco después, indicaron a Zorrilla la idea de darle forma plástica a esa imagen poética del luchador ya claudicante, cuya cabeza conocemos a través del apunte de Demersey. "Fue la elocuencia intensa de ese perfil de águila vieja lo que me sugirió la idea de la estatua", nos dice Zorrilla. La descripción de alguien que visitó a Artigas entonces, concuerda con esta representación gráfica de su fisonomía, y agrega datos que fueron para el escultor de gran utilidad histórica. Vestía sólo un chiripá, y estaba con el torso desnudo. Bastaba ya para que tal lectura le diera al artista la forma plástica de la estatua. La idea cobró sentido táctil. Realizó, como estilaba, un boceto de memoria, que se conserva todavía, y en el que se ve el grueso "cayado" (bastón) que aparece en el citado dibujo de Demersey. "Mi interpretación — acota el escultor — me llevó al concepto de un estado de quietud meditativa. Traté de expresar en él, lo que debieron ser los momentos de introspección de aquel hombre de tan apasionante trayectoria". Después, ese primer estudio lo llevó a una mayor dimensión, para lo cual buscó un modelo... "Tuve la suerte de que me recomendara, mi amigo el escultor Drivier, a uno muy anciano que había posado siendo joven para Rodin, al modelar éste su famoso "San Juan Bautista".



Juan Bautista predicando. Bronce de Rodin.

*

José Luis Zorrilla sabía que el viejo modelo, que bajaba los brazos al recuerdo tomando la pose indicada, había sido un preferido de los artistas, y que su cuerpo tenso y joven sirvió para la obra del genio francés. Dejo las palabras murmuradas como un homenaje silencioso a quien en su modesta mentalidad, cobraba un precio a su vejez...

"Ese modelo es un personaje inolvidable en mis recuerdos". Era italiano, y siempre se había ganado la vida desde su juventud en el ejercicio de la pose. En sus últimos años, se dejaba crecer una barba blanca, "fluvial" — dice Zorrilla —, que más de una vez le valió para ser el medio de interpretación de algún padre eterno, personaje religioso o mitológico...

A través de sus años se leía en aquel cuerpo la antigua nobleza de sus proporciones, de su época de atleta. Epoca lindante en la tradición clásica, que precisamente fue Rodin quien la quebrara con su entonces insólita reacción. La que trajo la libertad de modelado, de concepto, y en la que aparecía con él, un nuevo genio que se ubicaba entre Fidias y Miguel Angel, como un milagro más de sobrehumana vivencia.

Zorrilla descubría tras la piel apergaminada, las masas musculares con algo de antigua belleza formal. Con ese torso por modelo concluyó la estatua, a la que dio expresión una noble cabeza meditativa. "Mi preocupación fue dar el reposo completo, en el que sólo brilla como última luz la mirada". Expresión que interpreta esos momentos en que el héroe desterrado enciende todavía los recuerdos, que desfilan en su mundo interior como evocaciones de los períodos épicos. Este Artigas de Zorrilla es tal vez plásticamente el más certero de toda su serie. Porque ningún escultor o pintor nacional se embebió como el autor del "Gaucho", en descifrar el enigma de la fisonomía del Prócer. De sus cuantiosos dibujos, en los cuales estudió las diversas facetas de su vida. En los cuales le ve joven, maduro y viejo ya. La mirada, aquella mirada de águila se halla siempre agudamente fija en el más allá de un ideal.

Después fueron sus grandes cuadros, el que preside la Cámara de Comercio, que muestran a Artigas en su doble misión de militar y civil, sus estatuas gallardas, en las que descubre la esclavina que usaba, y con la que da a su porte un ropaje que agranda aún más el espíritu plástico.

Sin embargo, y a pesar de la ventaja de una heroica interpretación, casi adivinada en su fisonomía, ésta del Artigas en el destierro, se nos aparece como la más intensa y humana. En aquellas el escultor tiene margen a cubrir un sueño. En ésta, ya el único dato físico histórico, le hace apoyar en la realidad. Una realidad tan heroica como la otra que recuerda sus hazañas. Verdad estática, conmovedora. Llena de nostalgias. Que busca un viejo árbol como único tributo... "Vivir la vida se debe de tal suerte, que viva quede en la muerte", escudo que el poeta de la "Epopeya" tuviera como norma, y que sin el fuego de las armas, seguía viviendo el héroe en el callado lugar de una sombra. Evocación lejana, ansias de mirada que fustiga aún a la derrota como la visión a través de una nube. La cabeza levantada, penetra el espacio desde la curva del cuerpo vencido. La desnudez es el mejor ropaje para vestir a un héroe. (Rodin hizo lo mismo con los suyos, recordemos también su Víctor Hugo). El modelado está pegado a la última tensión del cuerpo. El pensamiento a la expresión de los ojos. ¡Cómo ennoblecer una figura ya decrépita! El escultor deja caer la línea del ropaje que envuelve la cintura. Es la única licencia de gracia que se toma. Sobrio ritmo que está a tono con el postulado respeto histórico.

*

"Para mi la frecuentación del viejo modelo era una fuente de satisfacciones, y sus recuerdos del gran Rodin, trabajando en el Bautista volvían a menudo en nuestras conversaciones". Dentro de su limitada mentalidad, aquél "era el piu forte" evocaba siempre la silueta del maestro. Era como un rezo en sus labios, leído en los hilos de sus barbas blancas. Zorrilla no puede olvidar la sensación de fuerza, de salud, que se desprendía de aquel anciano.

Posaba durante el invierno, y alguna vez llegó al taller caminando sobre la nieve y desnudando su torso sin el menor síntoma de temor a su resistencia.

Nunca dijo su nombre. Cuando se le preguntaba, perdía su mirada en el espacio, identificándose sólo con su gran evocación... "Yo posé para Rodin...."

Eduardo VERNAZZA

(Especial para EL DIA)

UN EPISODIO EN LA



El palacio comienza a surgir sobre sus poderosos cimientos.

LA construcción del edificio para nuestro Parlamento se había comenzado en el año 1908 según el proyecto de Víctor Meano modificado por los arquitectos J. Vázquez Varela y A. Bachini; las obras habían sido adjudicadas a la empresa M. & J. Debernardis cuya dirección técnica ejercía el joven ingeniero Juan Debernardis, trabajador incansable quien hasta nuestros días ha mantenido constante actividad en diversas industrias del país.

El edificio que se estaba levantando si bien era grandioso por sus proporciones y aun hermoso en su concepción arquitectónica, carecía sin embargo de aquella suntuosidad que le habría venido si, por ejemplo, los materiales proyectados para su revestimiento y decoración hubiesen sido más nobles.

Como una aspiración colectiva y a medida que avanzaban las obras, cobraba cuerpo —pero en verdad sin concretarse— el deseo de toda la nación de dar más esplendor al Palacio, de construirlo en forma condigna de su destino. Esta aspiración se hizo tangible al encontrar un fervoroso entusiasta en Dn. José Batlle y Ordoñez; fue en 1911, cuando ocupaba por segunda vez la presidencia de la República, que manifestó su anhelo y su voluntad de revestir de mármoles el edificio y de dar al mismo, en todos sus aspectos, un carácter más suntuoso.

La Comisión del Palacio recogió esta iniciativa del Presidente de la República y se puso de inmediato y con ahinco a trabajar en ella. Y así al mismo tiempo que estudiaba la compra de canteras de mármol se enviaban los planos del Palacio a Italia solicitando presupuestos para cubrir sus frentes de mármol blanco.

Los problemas eran mucho más complejos de lo que a primera vista pudiera parecer y la solución de los mismos estaba erizada de dificultades. El labrar los frentes en Italia si bien habría sido una solución económica, presentaba dificultades técnicas que las distancias aumentaban más aún y que exponía la obra a no verse terminada con el debido equilibrio y ajuste.

Propúsose entonces la Comisión ir más a fondo en el problema y resolvió contratar un artista extranjero de renombre a quien confiar la totalidad de la obra entregándosela a su pericia e inspiración para que la modificase en aquello que creyese conveniente para el mejor fin propuesto y la decorase, exterior e interiormente, con riqueza de ornamentación y nobleza de materiales.

Con tal fin se resolvió en febrero de 1912 encargar al Secretario del Senado, doctor Mateo Magariños Solsona, buscar en Europa y contratar **ad referendum** un arquitecto de reputación. El Dr. Magariños Solsona, después de oir opiniones en los centros artísticos de Europa, comenzó tratativas con el arquitecto francés Alberto Guilbert que unía a su título los de **"Architecte du Gouvernement", "Architecte en Chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux", "Expert pres le Tribunal Civil de la Seine"** y podía mostrar premios, medallas, proyectos y realizaciones de una ponderada calidad. Entre



sus obras más salientes se cuenta la iglesia votiva levantada en la calle Jean - Goujon de París en el mismo lugar donde en 1897 se incendiara el **"Bazar de la Charité"** provocando la muerte de 104 personas.

El 5 de diciembre de 1912 se firmó en París entre el Dr. Magariños Solsona, como representante de la Comisión del Palacio Legislativo, y el Arq. Guilbert, un convenio en el cual se establecía que "el arq. Guilbert hará lo más pronto posible un viaje de corta estadía a Montevideo con el objeto de discutir y ajustar con la Comisión respectiva las modificaciones de que sea pasible el proyecto del Palacio Legislativo a fin de permitir la prosecución inmediata de los trabajos en el sentido de una mejor estética. Con este propósito el arq. Guilbert, único encargado en principio de la dirección de las obras y de la decoración tanto exterior como interior, llevará los dibujos que ha ejecutado para ganar tiempo. El señor Guilbert recibirá en los primeros días de enero la suma de 20.000 francos para subvención a los gastos del viaje que, salvo fuerza mayor, se efectuará en enero."

"Si el señor Guilbert es inmediatamente encargado de la dirección de los trabajos esta suma de 20.000 francos será descontada de sus honorarios. De todos modos el proyecto modificado del Sr. Guilbert quedará de propiedad de la Comisión; pero en este caso el Sr. Guilbert cobrará los 25.000 francos en que había estimado el mínimum por su viaje y que ha consentido en reducir a 20.000 francos a fin de demostrar su buena voluntad y dar una prueba de confianza al Sr. Magariños Solsona y a las personas que representa."

"Leído y aprobado. — M. Magariños Solsona."

"Leído y aprobado. — A. Guilbert."

El 17 de enero de 1913 el Arq. Alberto Guilbert salió de Francia para Montevideo trayendo **"los dibujos que había ejecutado para ganar tiempo".**



Estado en que se encontraba el edificio cuando llegó a Montevideo el Arq. Guilber.

HISTORIA DEL PALACIO LEGISLATIVO

Maqueta del Palacio según el proyecto de Meano modificado por Vázquez Varela y Bachini.

ucho antes del 5 de diciembre —fecha la firma del contrao— tuvo que estar gariños Solsona en contacto con Guilbert a que éste pudiese en el momento de ar el documento, hablar de dibujos ejedos ya que no es de creer que hubiese ido preparar éstos entre el 5 de diciem- y el 17 de enero.

l 14 de febrero Guilbert asistió por vez nera a una sesión de la Comisión del acio Legislativo; en ella presentó los pla- traídos de París y que fueron rechaza- por "no estar dentro del estilo que la isión entiende hay que mantener siguien-

el espíritu de las diversas Comisiones han actuado desde el concurso de pro- os hasta ese momento". El mismo Guil- reconoció lo inadecuado de sus planos izados en Francia sin haberse puesto en tacto con el edificio mismo y retiró los ajos presentados.

los pocos días se alejó de Montevideo asó a Buenos Aires desde donde envió proyecto de contrato que no fue acepta- El principal escollo era (como lo fue le la primera tratativa con el Dr. Maga- s Solsona) el poco tiempo que el arqui- o francés estaba dispuesto a permanecer Montevideo entendiendo la Comisión del acio que tal obra no podía ser dirigida

le París y sobre todo creía que era ne- rio el contacto directo del proyectista el edificio que tenía que modelar y esto era posible sin una estadía de varios me- en el año en Montevideo.

espués de un breve cambio de notas s del arquitecto francés no muy come- s— Giulbert dio por terminadas las ativas embarcándose en Buenos Aires bo a Francia.

uestros esfuerzos de dar con los proyec- de Guilbert, tanto en Montevideo como Francia, no han dado resultado alguno; según el contrato firmado, al abonársele la suma final, los proyectos debieron haber quedado en posesión de la Comisión del Palacio pero lo cierto es que tales dibujos no obran en sus archivos.

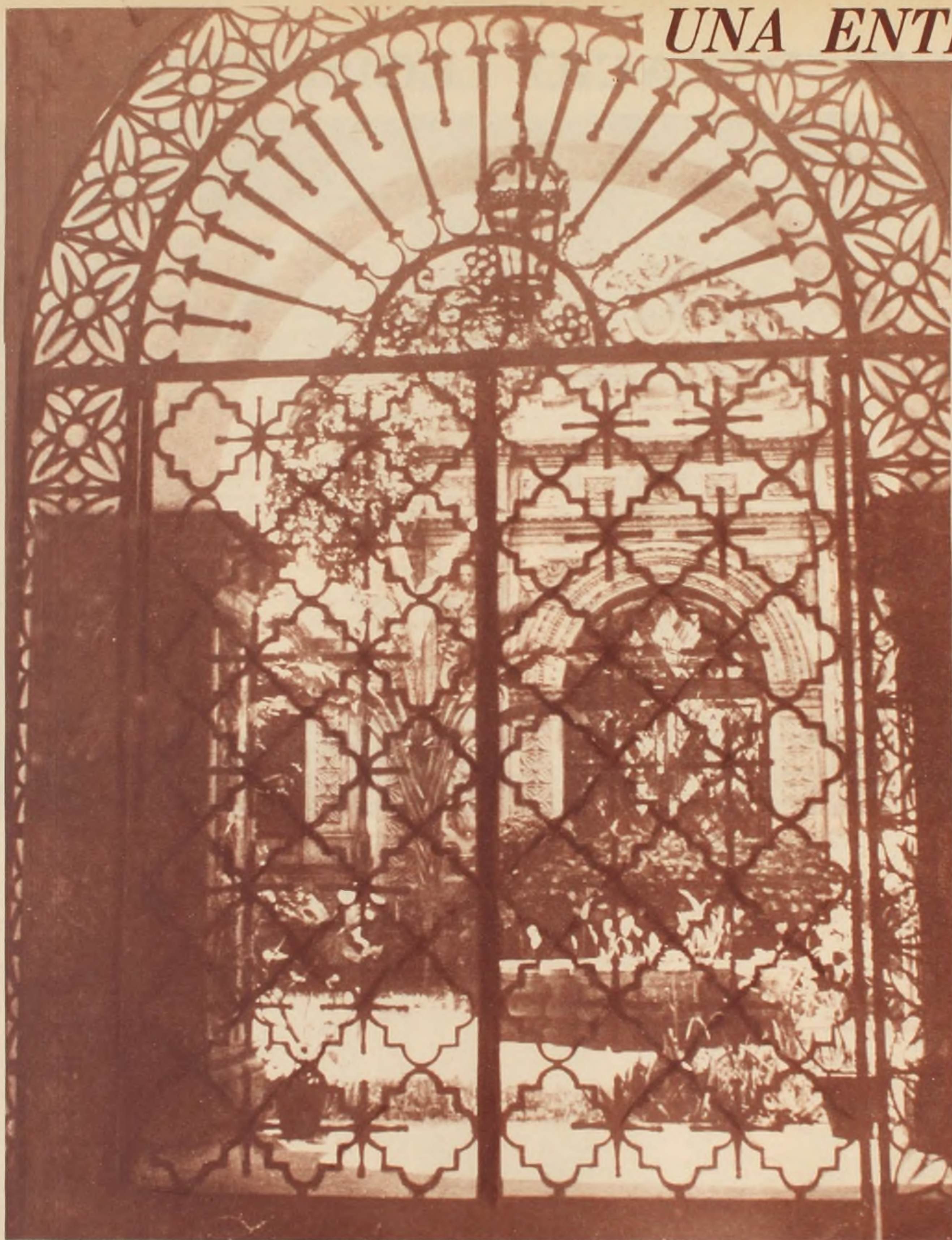
Este fracaso no desanimó a la Comisión y persistió en su idea de traer un arquitecto inspirado para dar cima a su proyecto de entregar al País un Palacio de subidos valores artísticos.

Luis BAUSERO
(Especial para EL DIA)



Frente principal del Palacio; estado en que se encontraban las obras en 1911. La escalinata monumental todavía no había sido iniciada. Los montacargas, cuatro, habían sido adquiridos por el Ing. Juan Debernardis en Europa. Al fondo se ve el edificio (Arq. Vázquez Varela) de la Facultad de Medicina.

UNA ENTREVISTA A



Una vista del jardín a través de los hierros forjados de un amplio vano.

EL día 22 de agosto de 1943, a las seis de la tarde, llamé a la puerta de la casa de Ricardo Rojas, calle Charcas 2837. Me hicieron entrar a una habitación, con ventana a la calle. Las paredes estaban cubiertas enteramente, desde el techo hasta el suelo, de libros, diplomas y cuadros. Aquéllos se amontonaban también sobre una mesa y por los rincones, en el piso. Recuerdo un cuadro de Ricardo Rojas en su juventud, hecho por F. Arango; otro del maestro firmado por Subirats, que había sido expuesto en el Salón Nacional en 1920; un interesante estudio —caricatura de Rojas hecha por Bagaría— que asimismo se expuso en el Salón de los Amigos del Arte, en 1926; y "el Rojas" de Arón Billis, de 1915, además de otros trabajos.(1)

Tras recorrer luego una de las galerías y franquear la primera puerta interior, me encontré en otro recinto característico: sillas y un armario, sobre el que había tres gruesos volúmenes de las **Obras** de Fray Luis, impresos en 1660 y encuadernados en pergamino de la época.

Rojas salió a saludarme allí. Me hizo pasar luego a otra habitación, en la que recibía a amigos y discípulos, y en la que había estado trabajando en la terminación de una obra teatral: **La Salamanca.**

Un cuadro mostraba la singular cabeza del maestro emergiendo de un fondo de sombras. Veíanse muchas valiosas pinturas y placas conmemorativas del poeta. Sobre un piano de cola, gran cantidad de volúmenes —todos de consulta sobre la vida de Sarmiento, que Rojas "retocaba" entonces, y obra gemela de **El Santo de la Espada,** que titularía **El Profeta de la Pampa,** según sus palabras— daban la idea de que el mueble cedería. Una mesita pequeña, incómoda, con todos los implementos de trabajo y unos libros, en el centro de la habitación. Cómodas y antiguas sillas y sillones de cuero, con doradas iniciales que respondían a Absalón Rojas, su padre. Pero el maestro escribía en esa pieza lo mismo que en otras. Escribía "viajando, y en cualquier lugar".

Antes de recoger aquí lo que me dijo aquella tarde memorable, me complazco en registrar una minuciosa descripción, que conceptúo magnífica, de la casa; descripción debida al profesor Ismael Moya.(2) He vuelto al lugar después de muchos años. La casa fue convertida, por deseo de su propietario, que murió el 29 de julio de 1957, y asimismo de su mujer, doña Julieta Quinteros, en Museo, Biblioteca e Instituto de Altos Estudios Americanos. No obstante mis propias anotaciones de ayer y de hoy —volví a visitar a Ricardo Rojas en otra oportunidad—, no habría podido yo describir la mansión venerable, como lo ha hecho el doctor Moya. Moya, escritor galano, fue dilecto alumno de don Ricardo, cuya palabra lo ha convertido en Director del Museo. "Se diría un palacio del Cuzco del siglo XVIII —escribe—. Un palacio cuyo barroco indoespañol es una evocación perdurable del famoso indio artista José Kontori que talló las columnas de la catedral de Arequipa y otros edificios. En ellos dejó el signo fehaciente de su gesto revolucionario en el arte al sustituir elementos ornamentales del barroco español, por motivos telúricos del Tawantinsiyu y afirmar un estilo realmente criollo. Pero entremos por el ancho portal —agrega— de la casa de Rojas. Una cancel de forja magnífica, realizada por artesanos rosarinos se abre, también, para franquear el paso del visitante. Un claustro conventual, recuadra el jardín rico en especies florales típicamente americanas. En el centro, una fuente canora, en la que los nenúfares de redondeadas hojas abren el estuche de pétalos delicados. En un cantero, agrestes cardones buscan el muro para ascender como serpientes oscuras y espinosas. Las amplias alas del claustro rematan en un frontispicio monumental en el que se advierten motivos astrolátricos(3): Inti, Quilla y un rimero de estrellas. A ambos lados, las sirenas indias tañendo charangos, como pueden verse en la ornamentación exterior de la catedral de Puno, cuya fotografía incluyó Guido en su admirable libro **El redescubrimiento de América en el Arte,** cuyos datos nos guían sabiamente aquí.

Los pilares prismáticos del claustro, muestran una joyante decoración en que también el ultrabarroco español, ha cedido ante la reacción atizada por el influjo indio. Por eso las cariátides han sido sustituidas por las indiátides, las cuales están presentadas con atuendo incano, como en la iglesia de San Lorenzo en Potosí. Y por eso figuran con profusión el cacao, choclos, chirimoyas, la piña, las flores de cardón y estilizaciones de la kantuta sagrada.(4) Sobre los muros, hoy aparecen placas de bronce en que se concreta la admiración de los estudiantes argentinos al maestro insigne.

En el vestíbulo interior, sobrio y austero ambiente, aguarda al visitante una profunda emoción evocativa frente a las telas en que el artista colonial ha representado a la Santísima Trinidad y a los santos patronos. El salón tiene solemne aspecto; amplio, con severos artesonados, arcada que se abre sobre un estrado que tiene a su foro un ventanal que procura luz generosa y ofrece amplia vista del jardín. El palco, tallado en madera dura, recuerda los que coronaban los salones del Cuzco en las mejores épocas virreinales. Es típico del siglo XVII. La puerta de entrada a este salón luce en la parte interior un frontis de piedra tallada con motivos indohispánicos, reunidos con delicado gusto especialmente en las pilastras que dan sostén. En este salón se conservan en vitrinas, las cosas entrañables que pertenecieron a Ricardo Rojas: libros raros, dedicatorias ilustres, retratos de estadistas, poetas, sabios, miembros de la familia, condecoraciones, documentos preciosos, primeras ediciones de sus obras, fotografías memorables que recuerdan su larga, variada y triunfal actuación; cartas de Unamuno, Darío, Mitre y tantos otros varones que dieron luz y gloria a la Humanidad. Destácase cubriendo casi todo un muro el cuadro de Cesáreo Bernaldo de Quirós, **Evocación de Ricardo Rojas y su obra.**

La sala contigua, llamada con razón sala colonial, presenta su juego de sillones tapizados de seda roja floreada; mesa antigua de caoba; cuadros de Victorica, Gramajo Gutiérrez, Bermúdez, Quinquela Martín, un retrato de extraña belleza pintado por el húngaro Sigall. El Cristo que vio Quiroga abre sus brazos sobre un bargueño de gran antigüedad. En esta sala, reunía don Ricardo a sus amigos y discípulos, en pláticas que fueron memorables. Allí trabajaba el maestro, en una mesita propia de un monje.

El comedor se caracteriza por su chimenea que luce un frontis que sigue la línea del que adorna la puerta del salón. En la parte superior, un gran florero muestra e

RICARDO ROJAS

signo solar, y las flores estilizadas cubren un amplio semicírculo hasta la cornisa donde confinan las anchas pilastras cubiertas de motivos florales estilizados. Un ancho ventanal da sobre el jardín de invierno, cuyas tres puertas con rejas de hierro batido se abren sobre el patio descubierto sombreado de naranjos.

Para entrar a la biblioteca y al escritorio, el visitante pasa por una puerta que es una reproducción de la famosa Puerta del Sol de Tihanacu. En la biblioteca, los frisos coloreados realizan el tema del dragón, ya estudiado por Rojas en su **Silabario de la Decoración Americana.** Estos frisos toman la parte superior de los muros. Una chimenea de sobrias líneas incaicas tiene por pilastras dos ídolos de piedra. En la parte superior, puede admirarse un busto del maestro, obra del escultor Pedro Zonza Briano, eminente discípulo de Rodin. El escritorio es del mismo estilo que la biblioteca, con sus anaqueles empotrados y conservando el signo escalonado típico.(5) Un gran ventanal recibe plena luz del Naciente. Los muebles, en su totalidad, pertenecieron a don Absalón Rojas, padre del escritor.

En la planta alta, un austero saloncito precede al sencillo dormitorio que, desde ahora, permanecerá en el tiempo tal cual estaba cuando el maestro murió. La sala principal o de recibo de esa planta, ha sido destinada a biblioteca."

Cumplida la detallada descripción, vayamos a las palabras de Ricardo Rojas, que recogí aquella tarde de hace veinte años. Le pregunté, en primer término, por la **vida de Sarmiento.**

—La vida de Sarmiento fue trazada —me dijo— bajo un árbol, en el valle tucumano de Raco.

Conocía mucho el interior del país. Había vivido largo tiempo en Santiago del Estero. En Raco se levantaba temprano. Cabalgaba una hora por los cerros para respirar el aire límpido de la mañana, y luego, lápiz y papel en mano, sentábase en el suelo, sobre una roca o sobre una raíz, y escribía incansablemente, a grandes rasgos, la vida de Sarmiento que después había de corregir, completar y llevar a cabo en Buenos Aires, aquí mismo, donde estábamos sentados. Escribía todo el día, hasta el anochecer. Y como en Raco no había luz eléctrica y todo era allá silencioso y tranquilo, se acostaba a descansar temprano.

Me habló de sus comienzos literarios:

—Los primeros versos —dijo— no deben publicarse.

Luego narró satisfecho los triunfos de su primer libro, pues Unamuno y Guido Spano lo acogieron con admiración.

—Yo envié **La victoria del hombre** a la **España Contemporánea** de la cual era crítico literario don Miguel de Unamuno, por entonces Rector de la Universidad de Salamanca. Tuvo palabras simpáticas para mi obra. También Guido Spano me recibió con las puertas del templo abiertas (esto lo dijo r e c o r d a n d o unas palabras del poeta), humeando la mirra en los turíbulos de oro.

Habló con veneración de Guido Spano, y contó cómo lo solía ver en su casa, y oírle hablar.

—El viejo poeta fue hijo del gran amigo de San Martín: el general Guido; y su esposa, hija del general Lavalle. Guido Spano era un viejo hermoso, en sus noventa años. Tenía una revuelta cabellera cana y una barba luenga, de nieve. Era jovial, ameno y pícaro en su hablar. Cuando hablaba, su esposa —una viejita como él, que tejía siempre a su lado— solía interrumpirlo para opinar sobre esto y aquello. Mirar a los dos viejos, la casa en que vivían, las cosas todas que les rodeaban, el ambiente, en fin, era como vivir la Historia; hablar con ellos era como hablar con la Historia misma.

Rojas recordaba reposadamente, y por momentos se emocionaba.

—Cuando publiqué mis primeros libros se creyó, en el ambiente literario, que yo no iba a poder dar más de mí, o que después de la apoteosis de mi triunfo iba a dormirme sobre mis laureles. No fue así, sin embargo, pues debo decir que realmente mis triunfos literarios comienzan por estos últimos quince años de mi vida.

Recordó luego cuando debutó en política, actuando contra la dictadura de Uriburu, por cuya agitación lo enviaron preso a Tierra del Fuego. Allá escribió —como se sabe— **Archipiélago**, y su bello poema **Albatros.**



Ricardo Rojas.

Una mirada rápida del visitante alcanzaba para entender que en todo lugar se movía la mano de Rojas, trasunto de su espíritu selecto e investigador. Había un agradable desorden general: un desorden de libros y cuadros arrumbados en el suelo. A Rojas "siempre le faltaba el tiempo". Ese tiempo que, sin embargo, no regateaba a amigos o discípulos. O a curiosos, de noble curiosidad.

Julio IMBERT

(Especial para EL DIA)

(1) Todos estos retratos junto con las caricaturas de Olivella, Sirio, Sacchetti, etc., pueden verse en **La Obra de Rojas** editada en 1928.

(2) Angel Guido, arquitecto rosarino, construyó la casa, realizando en la arquitectura la doctrina de Eurindia, doctrina filosófica y estética de Ricardo Rojas que se refiere a la conjunción de las culturas europea e indoamericana.

(3) Propio de los astros.

(4) Flor venerada entre los quechuas y aimaras.

(5) Símbolo indoamericano que representa el cielo y la tierra.



Parte central del estrado del aula magna donde se pronuncian conferencias y se dictan clases después de las visitas explicadas. El Museo no está abierto todavía al público en general. Alcanzan a verse: en el sillón de la derecha, las iniciales de Absalon Rojas.



Una decoración draconiana, comun entre los diaguitas, recorre los frisos de la biblioteca mural. En todas las bibliotecas murales de la casa, los anaqueles fueron asegurados con gruesas cintas de metal para salvaguardar los libros, por idea de Ismael Moya. Obsérvese un busto del maestro sobre la chimenea.

DOS MIL AÑOS HACE...

LOS PAVIMENTOS QUE PISABAN NUESTROS ANTEPASADOS



Se aprecia el alto nivel de las veredas y la disposición de los podios cerrando el tránsito de vehículos y dejando sólo espacio para el deflujo de las aguas. En primer plano, una fuente pública para el aprovisionamiento.

POMPEYA nació, vivió y murió bajo el signo de un volcán. El Vesubio, con su historia milenaria de convulsiones y estratos resultantes del material eruptado, le ofreció una cómoda superficie sobre la que erigirse, en frente y a escasa distancia del mar.

La ciudad fue así edificada sobre una base sólida y semi plana, meseta de lava que se levantaba a cuarenta metros de altura a pico sobre la costa, circunstancia ideal por motivos estratégicos de defensa contra los enemigos que venían de otras playas, como también por el goce estético que el panorama abierto hacia las montañas Apeninas y las aguas del Mediterráneo ofrecían a sus pobladores.

El Vesubio le dio también abundante material para su osamenta y su musculatura... Piedra dura para sus pavimentos, fuentes, aras, pedestales, graderías, pesas, proyectiles, y, mismo para rústicas figuraciones escultóricas; piedra blanca o *tufo*, especie de toba, proveniente del barro volcánico naturalmente cocido y vuelto compacto con el enfriamiento, consistente y relativamente liviana, que le ha servido para construir sus paredes, los espesos muros de defensa, sus monumentales arcos de triunfos o sencillos y rústicos trabajos de cinceladura, inspirados en circunstancias recordatorias, simbólicas o de veneración pagana.

Toda Pompeya aparecía así, como también la vemos ahora prescindiendo de sus ruinas, figurando una maqueta gigantesca esculpida en una masa aun mayor de productos y subproductos de desbordes telúricos ígneos.

El mismo volcán que le dio vida fue también el que decidió su muerte, sepultándola con una implacable granizada de cenizas, arenilla y piedra pómez llovidas sin escampo por más de cuarenta y ocho horas.

Hoy queremos referirnos particularmente a los pavimentos de sus calles, a sus calzadas, a sus aceras, enlosados de sus plazas, escalones de sus monumentales edificios públicos, umbrales de sus casas privadas y de sus casas de comercio, aunque sea mencionándolos resumidamente o mostrándolos en su impresión gráfica. Hemos tomado de Pompeya una serie de fotografías sobre el tema, y seleccionado para su publicación las que nos parecen más ilustrativas sobre los diversos aspectos tratados.

El pavimento de las calzadas, estaba compuesto con losas talladas en la lava, de amplias y variadas dimensiones y bordes curvos o rectilíneos, de considerable espesor y cuyo solo peso bastaba para mantenerlas inconmovibles en sus respectivos sitios.

Aún hoy, en la base del Vesubio, existen canteras donde se explota el material, antiguo como el mundo, y del que se recaban, ahora como entonces, losas y adoquines que visten las calles de Nápoles y ciudades y pueblos actuales que se suceden en collar de más de sesenta kilómetros de perímetro sobre la falda del volcán.

El pavimento de las calzadas de Pompeya no aparece hoy idealmente nivelado en todo su trayecto. En calles que debieron ser de mucho tránsito, las superficies de las losas se muestran desgastadas y con visibles señales de las ruedas de los vehículos que las transitaban. En algunas zonas, se ven desniveladas, convulsas, hundidas o encrespadas con relación a las vecinas. Se piensa cuán incómodo sería el tránsito de los vehículos en estas condiciones; y en el descuido de las autoridades ediles de la época, circunstancia esta última extraña, considerando el esmero mostrado por las mismas en el suministro y conservación de tantos aspectos funcionales de la ciudad, y de lo que se conservan hoy visibles testimonios.

Es más lógico suponer que esos deterioros que muestran algunas calzadas — marginalmente a las visibles huellas de circulación — sean posteriores a la catástrofe, tal vez por el peso del material de enterramiento, cursos subterráneos de agua, vibraciones del suelo o mismo de nuevos y repetidos terremotos en el correr de tanto tiempo. No olvidemos que dieciséis años antes de la tragedia definitiva, Pompeya había ya sido semi destruída por un violento temblor de tierra.

Gruesos bloques paralelepípedos de lava —pétrea o tufácea—, se alzaban perpendicularmente limitando los bordes de las calzadas y oficiando de cordones de vereda, cuyos anchos integraban con sus amplias caras superiores.

En casos de calles secundarias y estrechas ,las aceras estaban formadas exclusivamente por estos cordones de treinta o cuarenta centímetros de ancho, adosados a los muros o paredes de las casas, y que sólo podían dar paso a una persona por vez.

Pompeya carecía de servicios organizados de saneamiento o cloacas para recibir y alejar las aguas servidas o de lluvias. Ambas corrían siguiendo los declives de las



Escalinata de la Basílica o Palacio de la Justicia. Los escalones de lava dura, muestran su pronunciado desgaste.

calzadas, unas ensuciando los pavimentos y las otras lavándolos

Por estas razones, las veredas se construían en general altas, de cuarenta o más centímetros sobre el nivel de las calzadas. Para pasar de una acera a la otra sin mojarse las extremidades ni someterse al repetido esfuerzo de cintura que impondría el sucesivo subir y bajarlas, los peatones se servían de otros análogos bloques de piedra separados a la distancia de un paso, dispuestos paralelamente entre sí tendiéndose como un puente chino de una a otra vereda y a nivel de las mismas, atravesando las calzadas en los pasajes o cruces obligados de las calles.

Entre uno y otro podio o bloque, o entre éstos y los respectivos cordones de las veredas, quedaba un breve espacio en canaleta para el pasaje de las ruedas de los vehículos. Estas, con su continuo efecto mecánico localizado sobre el angosto fondo del pasaje, terminaban por labrar en las losas de piedra verdaderos surcos o huellas profundas, que nos aparecen hoy como clara demostración de la intensidad del tránsito de vehículos en la época.

Las aceras, de ancho variable, carecían en muchos casos de pavimento que quedaba reducido a la simple tierra pisonada, contenida por el ancho cordón de piedra que se alzaba a su nivel.

En otros casos estaban revestidas de mosaicos formados más comunmente con cantos rodados, material muy difundido en las playas del Tirreno, cuyas arenas sustituye en forma parcial o total.

En otros casos, el pavimento de las veredas estaba constituido con fragmentos de ladrillos englobados en una especie de argamaza de extraordinario poder de cementación, a la que se añadía un leve tono de color rosado pompeyano. El ladrillo se destacaba así, salpicado, con su rojo mate intenso, en medio de la superficie rosácea, lustrosa, de fondo, en un juego de tonos que aún hoy se conserva pese a la inclemencia del enterramiento y de la posterior intemperie de los siglos.

Como en nuestros días, el tránsito de vehículos era tabú para algunas calles, sea que sus estrechas dimensiones no permitían o dificultaban la circulación de rodados, sea que en ellas vivían personajes influyentes hasta los que no debían de llegar los fastidiosos rumores callejeros. Vemos así, en algunas esquinas, especies de mojones verticales de piedra que cerraban el ingreso de vehículos en las respectivas calzadas.

Plazas públicas como el Foro, estaban pavimentadas en toda su extensión con losas cuadrangulares y lisas de *travertino*, piedra calcárea, porosa, de bastante afinidad con el mármol y que ha sido usada en la mayor parte de las construcciones monumentales de los romanos.

Este pavimento daba un tono de alta jerarquía a los paseos, que se complementaba, como en el Foro, con columnados, pórticos, pedestales y estatuas que componían un grandioso conjunto urbanístico.

Edificios públicos y templos disponían de amplias y funcionales escalinatas construidas en mármol, piedra o tufo según la categoría de la obra, y en algunas de ellas, como la Basílica o el Templo de Júpiter, sus escalones aparecen desgastados por el uso. Esto prueba la densidad del tránsito de personas, y por consiguiente el prestigio con que contaban y la importancia que esos lugares públicos tenían en el desenvolvimiento de la vida ciudadana.

Juan RASO

—Nápoles, octubre de 1964

(Texto y fotografías especiales para **EL DIA**)



Calle de la Marina. Ancha vereda con mosaicos de cantos rodados y cordón de "tufo".



En primer plano, a derecha e izquierda, los monumentales pilares del Arco de Germano que, del Foro, da paso a la calle de la Fortuna (en segundo plano). Obsérvese, inicialmente, el suelo y basamento del Arco revestido de "travertino".



Las llantas de hierro han dejado profundas huellas sobre el pavimento de piedra.



Tramo inicial, a partir del Foro, de la calle de la Abundancia, que se extiende hacia el fondo de la imagen. Los gruesos mojones de "travertino" ponen término al tránsito de vehículos que sube hacia el centro de la ciudad.

"TIEMPO Y MEMORIA" DE DORA ISELLA RUSSELL

EL más reciente libro de esta escritora uruguaya agrega una faceta a su obra anterior: la americanidad de sus "*Poemas andariegos*", americanidad recogida en sus viajes por Ecuador y el Caribe. Digamos asimismo que "*Tiempo y memoria*", que fue editado en Venezuela, ha circulado poco entre nosotros, debido sobre todo a cierta negligencia de la autora para difundir su obra. Más razón para que hablemos de ella, para que señalemos —aunque sea con la síntesis a que nos obliga el poco espacio— las características de este su sexto libro de poemas.

En sus tomos anteriores, "*Sonetos*" (1943), "*El canto irremediable*" (46), "*Oleaje*" (49), "*El otro olvido*" (52) y "*Los barcos de la noche*" (54), Dora Isella había cultivado un lirismo que podríamos calificar de neoclásico en la forma y de neorromántico en la esencia. Pues si sus temas predilectos (el amor, la soledad, la vida interior) se inscribían en la línea de los grandes románticos, sin énfasis ni exageraciones convencionales, su respeto por la forma, por la música y arquitectura del verso la hermanaban a un clacicismo evolucionado y que a veces incursionaba en el verso libre, sin que jamás el declive del prosaísmo haya aparecido en su obra. Son numerosos sus sonetos que quedarán en antologías continentales, por la solidaridad de gracia y emoción, de lenguaje y ritmo. Aquí, en "*Tiempo y memoria*" vuelve al soneto. Lo hace, como todo verdadero poeta, con experiencias, experiencias que muchas veces habitan la imaginación, pues ya sabemos que para el artista la imaginación vale tanto —o más— que la propia vida. He aquí uno de los numerosos sonetos de su nuevo libro:

ACASO

Yo fui la luz en el confín del día,
un adiós entre adioses repetido.
Calló la fuente pero no el olvido,
murió la sed pero el adiós mentía.

Hubo una soledad ajena y mía,
un joven corazón desprevenido,
un hombre de humo con el pecho [herido
de un amor que se iba y renacía.

Sueño en el aire, fracasado vuelo
de un ademán que se extravió en la [tarde,
gesto perdido en cruz de desconsuelo,

llama que todavía quema y arde,
grito en el viento que no llega al cielo,
acaso... nunca... alguna vez... [más tarde...

Este soneto pertenece a la primera parte del libro, en que también se destacan —para nuestro gusto, al menos— los titulados "Juego", "Aniversario", "Pirueta", "Amor pequeño", "Episodio", "Dádiva", "Recuerdo", "Recuento", "Otoño" y varios más. En dichos sonetos, la autora continúa la tónica de sus libros anteriores —del primero, inclusive— depurando y afinando cada vez más sus medios expresivos. Esa fidelidad a una manera afirma su personalidad.

La segunda parte de "*Tiempo y memoria*" presenta aquella faceta de americanidad a que nos hemos referido al comienzo de esta nota. El paisaje y las gentes de nuestro Continente no pueden ser reflejados —a nuestro entender— en el panel demasiado estricto del soneto. Requieren otros ritmos, ya el ancho y sinfónico verso libre, ya la gracia estilizada del cantar, del romance que rondea el octosílabo o que en el octosílabo se detiene. Cuando se ha querido encerrar la naturaleza de América en el soneto, (como han hecho, sobre todo, Chocano o Eustacio Rivera) se está en la órbita del parnasianismo. Y la agreste y grandiosa naturaleza americana desdeña el parnasianismo y las otras formas preciosistas, que le resultan exóticas. Y con razón!

Para sus "*Poemas andariegos*" Dora Isella ha preferido el tono de la canción a veces, y a veces la majestuosidad del alejandrino o la musicalidad del endecasílabo, pero no el soneto. Así, su "Poema americano" nos recuerda:

Me fui poblando de ciudades
y de caminos y de rostros.
Fue toda andanza un gran abrazo
desde mi mar a la montaña
y aprisioné para el retorno
duende andariego sobre el alma.
Manos cobrizas de los indios,
manos de niños, manos tibias,
manos que hilan copos suaves
de las majadas, sin mañana,
manos que hunden el arado
en lo más alto de las faldas,
manos mulatas del cacao,
manos que empuñan el machete
en los plantíos y maniguas,
a todas vi en la dura brega,
desde mi mar a la montaña.
Traigo pasión de viento andino,
un gran amor de Cordillera,
la honda ternura de lo humilde
que vuelve grande a nuestra América.

Es sólo un fragmento del extenso poema en que la poetisa revela su comprensión de lo telúrico, su captación del poema americano. La fraternidad con el alma pura del aborigen se confirma en "India ecuatoriana":

India que llevas al camino
el ancestral silencio de tu alma,
fardo que cargas como el bulto vivo
del hijo que te encorva las espaldas;
que vas cruzando por la misma senda
que tus abuelas al andar hollaban,
que ves el cielo sin mirarlo acaso
porque es el mismo que otros ojos [vieron
alzarse en la alborada de tu raza;
india que guardas tras los párpados
siglos de olvidos y de vencimiento,
¿con qué palabra de hoy, con qué [lenguaje
comprenderás a los intrusos nuevos
que te hablan de amor y dan la mano
nombrando una verdad que te es ajena?

Cuando arrullas a tu hijo, ¿qué le [enseñas
sobre los amos de la estirpe blanca?
¿Amigos o enemigos? ¿Balbuceas
seculares recelos en tus nanas,
y le previenes del rigor del látigo,
y estás diciendo que su mano nunca
se le dará como se da a un hermano?

Sólo sabes callar sobre tu enigma,
y tus dedos devanan la madeja
de una hebra de edades extinguidas,
vellón del Tiempo que en el huso gira.

Como puede apreciarse en este hondo poema, el sentido social no aparece en su forma de manifiesto, sino que —eludiendo ese prosaísmo y ese énfasis— se expresa en la música del coloquio. América aroma fuertemente este haz de poemas, la América criolla, la indo-hispana, con su trópico llameante y con la augusta severidad de sus pichos andinos.



Dora Isella Russell

Ya Gabriela Mistral había señalado la necesidad de una poesía americanista puramente lírica, expresando que la grandilocuencia malogra numerosos intentos en tal género. Y agregaba, en una visión de porvenir: "Vendrán también los poetas que, como Paul Fort, digan desde los barrios humildes de nuestras ciudades, hasta el color radioso de nuestros frutos".

Este libro bello y sincero de Dora Isella aparece en una edición de "Lírica Hispana" la revista de poesía que tan noblemente dirigen Jean Aristeguieta y Conie Lobel. Y, a propósito de los poemas ecuatorianos que constituyen la parte más gallarda de esta obra, recordemos que son como el diario lírico de la autora, en el viaje que en 1961 realizó a la patria de Montalvo, invitada por el entonces Presidente de dicho país, Dr. Velasco Ibarra. Ya en el prefacio, Dora Isella afirma certeramente: "El poeta no sabe casi nunca cómo pasa el tiempo. Es algo que va con él, fluye y se desliza, se gana o se pierde inadvertidamente. Sí: el poeta no sabe cómo pasa el tiempo. Pero retiene todo vivo en la memoria, mientras cree que olvida".

Y recordemos, finalmente, que de aquel viaje triunfal al Ecuador —país de maravillas, de contrastes imprevistos, de nieve y de trópico, de ayer y de futuro— dos escuelas públicas fueron bautizadas con el nombre de Dora Isella Russell: una, en Riobamba; otra, en Quito, tan cerca del cielo. Dos escuelas que son asimismo un homenaje a la tierra y la poesía del Uruguay.

Muy pronto partirá de nuevo en jira americana, que abarcará varias capitales del Pacífico, visitando especialmente invitada Costa Rica y Honduras, y, por tercera vez, Puerto Rico, deteniéndose asimismo en Venezuela, enriqueciendo su conciencia telúrica y su hondo amor por nuestro continente. Hacemos votos para que el próximo viaje fructifique en otro libro tan auténtico como "*Tiempo y memoria*".

Gastón FIGUEIRA
(Especial para EL DIA)


A MOVER-NOS.!
EDGAR RICE BURROUGHS'
Tarzan
¡QUÉ ELEGANTE MI ESPOSO CON EL RIFLE! TAN BRAVO Y FIERO! GRRR!


REALMENTE CREER ESO, PAN?
POR SUPUESTO QUE SÍ, QUERIDO. ESTOY TAN EXITADA!


EL SR. BEACON MÁS PARECE UN ANIMAL ASUSTADO QUE VA AL MATADERO, QUE UN "FIERO" CAZADOR...


NOS COLOCAREMOS EN UN PUNTO CERCANO A LA LAGUNA... TEMPRANO POR LA MAÑANA LA PEQUEÑA CAZA VA A BEBER...


SABIÉNDOLO, LOS LEONES VAN ALLÍ, NO PARA BEBER SINO PARA COMER.
JOHN


LA PARTE MAS DIFICIL DE LA CAZA VIENE AHORA, CON LA ESPERA, LA VIGILANCIA Y LA INCERTIDUMBRE...


ENTONCES..
PERCIBO ALGO... SÍ, ES UN LEÓN!

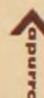

QUÉ ESPÉCIMEN!... ES TODO SUYO, SR. BEACON! ADELANTE!
S-SÍ, TARZÁN!

SEDAS estampadas



en una **PRIMAVERA**
de **PRECIOS**
PROVECHOSOS
llegan por las 3 avenidas y...





BEMBERG, SEDA ESTAMPADA INARRUGABLE. ANCHO 0.90 — $ 21,50

SEDA RUSTICA, NOVEDOSA FANTASIA IMPRIME. ANCHO 0.90 — $ 38,50

GASA ESTAMPADA AMERICANA, VAPOROSA TELA PARA VESTIDOS DE REUNION. ANCHO 1.20 — $ 45,00

SHANTUNG, SEDA DE VESTIR EN DISEÑOS DE GRAN MODA. ANCHO 0.90 — $ 28,50

SEDAS "POLYESTER", LA REVELACION EN TELAS LAVABLES. ANCHO 0.90 — $ 39,50

FOULARD DE SEDA, AMERICANO, EN MODERNA COMBINACION DE COLORES. ANCHO 1.00 — $ 58,50

SEDA CREP ESTAMPADA, EN NOVEDOSOS DISEÑOS. ANCHO 0.90 — $ 32,50

JERSEY POREX ESTAMPADO, UNA CREACION EXCLUSIVA. ANCHO 0.90 — $ 78,50

SURAH, SEDA IMPUESTA POR LA MODA, EN HERMOSOS DISEÑOS. ANCHO 0.90 — $ 34,50

SEDA NATURAL, AMERICANA EN ORIGINALES DISEÑOS RECIEN RECIBIDOS. ANCHO 1.15 — $ 85,00

Clientes del Interior: Dirijan vuestros pedidos a nuestra CASA MATRIZ, Av. Agraciada 2302 esq. M. Sosa TEL. 20 09 61

SUC. CORDON: Av. 18 de Julio 1601 - TEL. 40 41 11

SUC. CENTRO: Av. 18 de Julio 958 casi esq. Rio Branco TEL. 9 40 59

SUC. UNION: Av. 8 de Octubre 3790 al 94 - TEL. 5 40 35

SOLER LE DA CREDITO EN 10 Y 20 MESES DE PLAZO A SU ELECCION PARA PAGAR FACILMENTE SUS COMPRAS!